نظریه و نقد فیلم ۱

زبان سینما

مجموعه مطالعات سینمایی [۲] نظریه و نقد [۲]

www.ketab.ir

نشر سینا

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Braudy, Leo & Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press. 7th Ed., 2009.

www.ketab.ir

نظریه و نقد فیلم ۱: زبان سینما
ویراستهٔ لی‌نو برادی و مارشال کوئن
ویراستار ترجمه فارسی: بابک تبرایی
۲۸٤ص، تهران: حکمت سینا، ۱۳۹٦
شابک دوره: 978-600-8058-21-2
شابک: 978-600-8058-22-9
عنوان اصلی: Film Theory and Criticism
سینما
Motion pictures
لی‌نو برادی، ۱۹۴۱ - م.، ویراستار
Braudy, Leo
مارشال کوئن، ۱۹۲۹ - م.، ویراستار
Cohen, Marshall
تبرایی، بابک، ۱۳۶۰ -، ویراستار
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ٦٤ن/PN۱۹۹٤
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/٤۳
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۴۷۰۶۹۳

ناشر حکمت سینا

تهران، خیابان انقلاب، [illegible]ابوریحان، شماره ۹۴، کدپستی ۱۳۱۵۶۹۴۱۶۴
تلفن: ۶۶۴۰۶۵۰۵ نمابر: ۶۶۴۰۶۵۰۵
سامانه پیام کوتاه: ۰۲۱۶۶۹۵۰۹۸۷
www.hekmat-ins.com
info@hekmat-ins.com

نظریه و نقد فیلم ۱: زبان [illegible]

ویراستهٔ لی‌تو برادی و مارشال کوئن

ویراستار ترجمه فارسی: بابک تبرّایی

دبیر مجموعه: بابک تبرایی

چاپ اول: ۱۳۹۶ش./ ۱۴۳۸ هـ. ق.

شمارگان: ۱۰۰۰نسخه

شابک: ۹-۲۲-۸۰۵۸-۶۰۰-۹۷۸

حروفچینی و صفحه‌آرایی: مؤسسه فرهنگی‌هنری حکمت

چاپ وصحافی: شرکت چاپ و نشرکیمیای حضور

(کلیه حقوق محفوظ و مخصوص ناشر است)

تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه (از قبیل چاپ، فتوکپی، الکترونیکی، صوت و تصویر) بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

قیمت: ۲۵۰۰۰تومان

www.ketab.ir

مجموعهٔ مطالعات سینمایی
«نظریه و نقد»

اندیشیدن دربارهٔ سینما اگرچه قدمتی به‌اندازهٔ تاریخ فیلم‌سازی دارد، اما تبدیل آن به یک رشتهٔ دانشگاهی عملاً از دههٔ ۱۹۷۰ در دانشگاه‌های انگلیسی‌زبانِ دنیا آغاز شد. این رشتهٔ جدید، از یک سو، بر هویتِ مستقل سینما به عنوان یک فرم هنری، یک رسانه، یک فناوری و نیز یک حوزهٔ اقتصادی نوین تأکید داشته است. اما، از سوی دیگر، به دلیل پیوندِ مطالعات سینمایی با رشته‌های دانشگاهیِ قدیمی‌تری مانند تاریخ هنر و تئاتر و ادبیات، و نیز بهره‌مندی آن از ترکیب‌هایی گوناگون با مقولاتی چون روان‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، نظریهٔ ادبی و غیره، توجه بسیاری از متخصصان زمینه‌های گوناگونِ نظری نیز به این موضوعِ بینارشته‌ای جلب شده است. امروز با اطمینان خاطر می‌توان گفت که «مطالعاتِ سینمایی» یکی از پربارترین حوزه‌های علوم انسانی‌ست.

۱. نشانه‌شناسی سینما
نویسنده: کریستین متز؛ مترجم: روبرت صافاریان

۲. نظریه و نقد فیلم ۱: زبان سینما
ویراستهٔ لی‌نو برادی و مارشال کوئن؛ ویراستار ترجمه فارسی: بابک تبرّایی

۳. نظریه و نقد فیلم ۲: سینما و واقعیت

۴. نظریه و نقد فیلم ۳: رسانهٔ سینما: تصویر و صدا

۵. نظریه و نقد فیلم ۴: روایت سینمایی و دیگر هنرها

۶. نظریه و نقد فیلم ۵: هنرمند سینما

۷. نظریه و نقد فیلم ۶: ژانرهای سینمایی

۸. نظریه و نقد فیلم ۷: تماشاگر و مخاطب

۹. نظریه و نقد فیلم ۸: دیجیتالی‌شدن و جهانی‌شدن

www.ketab.ir

فهرست

مقدمهٔ ویراستار ترجمهٔ فارسی ۱۱

مقدمهٔ ویراستار انگلیسی (ترجمهٔ بابک تبرایی) ۱۵

زبان سینما (ترجمهٔ بابک تبرایی) ۲۱

فسِوالوت پودوفکین | برگرفته از کتاب فنِ سینما

«دربارهٔ تدوین» (ترجمهٔ حسن افشار) ۳۱

سرگئی آیزنشتاین | برگرفته از کتاب شکلِ فیلم

«ورای نما» [اصل سینماتوگرافیک و ایده‌نگار] (ترجمهٔ بابک تبرایی) ۴۱

«دراماتورژیِ فرمِ فیلم» [رویکرد دیالکتیک به فرم فیلم] (ترجمهٔ بابک تبرایی) ۵۹

آندره بازن | برگرفته از کتاب سینما چیست؟

«تکامل زبان سینما» (ترجمهٔ محمد شهبا) ۸۵

براین هندرسن | به‌سوی یک سبک دوربین غیربورژوا (ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری) ۱۰۷

کریستین متز | برگرفته از کتاب زبان فیلم

«نکاتی دربارهٔ نشانه‌شناسی سینما» (ترجمهٔ روبرت صافاریان) ۱۲۹

«مسائل دلالت ارجاعی در فیلم داستانی» (ترجمهٔ روبرت صافاریان) ۱۴۱

گیلبرت هارمن | نشانه‌شناسی و سینما: متز و وولن (ترجمهٔ فرناز صالحی) ۱۵۱

استیون پرینس | گفتمان تصویرها: شمایل‌گونگی و مطالعات سینمایی (ترجمهٔ فتاح محمدی) ۱۶۷

www.ketab.ir

دنیل دایان | رمزگان ـ آموزگار سینمای کلاسیک (ترجمهٔ غزل بیضاوی‌نژاد) ۲۰۱

ویلیام راثمن | علیه «نظام دوخت (بخیه)» (ترجمهٔ بابک تبرایی) ۲۲۳

نیک براین | تماشاگرِ درونِ متن: ریطوریقای دلیجان (ترجمهٔ نرگس یزدی) ۲۳۷

واژه‌نامه ۲۶۳

نمایه ۲۷۷

www.ketab.ir

مقدمهٔ ویراستار ترجمهٔ فارسی

اندیشیدن دربارهٔ سینما قدمتی به اندازهٔ تاریخ فیلم‌سازی دارد، اما تبدیل آن به یک رشتهٔ دانشگاهی عمدتاً در دههٔ ۱۹۷۰ در دانشگاه‌های انگلیسی‌زبانِ دنیا آغاز شد. این رشتهٔ جدید، از یک سو، بر هویتِ مستقل سینما به‌عنوان یک فرم هنری، یک رسانه، یک فناوری و نیز یک حوزهٔ اقتصادی نوین تأکید داشته است. اما، از سوی دیگر، به دلیلِ پیوندِ مطالعاتِ سینمایی با رشته‌های دانشگاهیِ قدیم‌تری مانند تاریخ هنر و یا تئاتر و ادبیات، و نیز با برهه‌هایی از ترکیب‌هایی گوناگون با مقولاتی چون روان‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، نظریهٔ ادبی و غیره، توجه بسیاری از متخصصان زمینه‌های گوناگون نظری نیز به این موضوعِ بینارشته‌ای جلب شده است. امروزه با اطمینان خاطر می‌توان گفت که «مطالعاتِ سینمایی» یکی از پربارترین حوزه‌های علوم انسانی‌ست.

مجموعهٔ پیش رو یکی از کامل‌ترین کتاب‌های مرجع در این زمینه است. همان‌گونه که ویراستاران اصلیِ کتاب[1] در مقدمه اشاره می‌کنند، حسن این کتاب در آن است که ضمن حفظ نقطهٔ دیدی تاریخی نسبت به روند تحول و نگاه نظریه و نقد فیلم، اصلِ نظراتِ متفکرانِ اصلی در هر حوزه را با کمترین دخل‌وتصرف در معرض دید خوانندگان قرار داده است. درست که در برخی موارد برای حفظ هویت

---

۱. لی‌نو برادی، متولد ۱۹۴۱، از منتقدان سینمایی و مورخان فرهنگی برجستهٔ آمریکا و استاد دانشگاه کالیفرنیای جنوبی و مارشال کوئن، متولد ۱۹۲۹، استاد بازنشستهٔ دانشکدهٔ حقوق دانشگاه کالیفرنیای جنوبی

www.ketab.ir

مستقلِ هر مقاله جملات و قطعاتی حذف شده (که در متن فارسی همهٔ آنها در قالب سه‌نقطه‌ای در یک سطر مجزا مشخص شده‌اند)، و اگرچه در بخش آغازین هر بخش و هر مقاله نکات اصلیِ جریان‌های فکریِ مورد بحث از دید ویراستاران خلاصه شده است، باید توجه داشت که برخلاف بسیاری از کتاب‌های مرجع دیگر این‌چنینی، اینجا خواننده خود می‌تواند جوهرهٔ اصلیِ مطالبِ مورد نظر را بخواند، و این تمایل داشت، با توجه به توضیحاتِ آمده در پیشانی‌نوشتِ هر مقاله، متنِ کاملِ منتخبان مقاله و متون مرتبط با آن را به‌راحتی بیابد و بعدتر ملاحظه کند.

این یکی از دلایلی بود که ما را نیز بر آن داشت تا به‌جای دوباره‌کاری در ترجمهٔ نزدیک به یک‌چهارم از کل مقالات، با کسب رخصت از مترجمان و ناشرانِ قبلی، ویرایشی تازه از فارسی از پیش‌موجودِ آن متون گردآوری کنیم. در تمامیِ این موارد به قصد سپاس از تلاشِ کم‌مزدومنّتِ مترجمان سینمایی در ایران، معرفی مختصری نیز از نشرِ قبلیِ آن مطلب و شخص مترجم آورده شده است.

این تصمیم، البته کارِ ویرایشی این مجموعه را چندبرابر دشوار کرد: حالا نه‌تنها می‌بایست تمامی متن‌های فارسی با انگلیسی مقابله شده و روندِ متعارفِ ویرایش بر آنها صورت می‌گرفت، بلکه با یکدست‌شدنِ زبانِ مجموعه، برابرنهادهای گوناگونِ مترجمانِ مختلف برای اصطلاحات تخصصی نیز می‌بایست قاعده‌مند می‌شد. اعتراف می‌کنم که در بسیاری از موارد، به‌ویژه در معادل‌ها، ناگزیر به اعمال سلیقهٔ شخصیِ خودم به‌عنوان نظر نهایی شده‌ام، اگرچه به این ترتیب بسیاری از مقالات با ترجمهٔ فارسیِ سابقاً منتشرشده‌شان تفاوت‌هایی یافته‌اند، دستِ‌کم خوانندهٔ این مجموعه بابتِ این نشستِ ترجمه‌ای گرد آمده در جامعهٔ ما دچار سردرگمی نخواهد شد. افزودنِ برابرنهادهٔ فارسی به انگلیسیِ اصطلاحات در پایان کتاب و نیز یک نمایه/برابرنهادهٔ مجزا برای تمامیِ اسامیِ خاص و عناوینِ آثارِ ذکرشده در متن مقالات بخش دیگری از تلاش ما برای احترام‌گذاشتن به خوانندهٔ فارسی‌زبانِ این مجموعه است.

با وجود این، خوب می‌دانم که احتمالاً برخی خوانندگانِ کمتر آشنا با ادبیات سینما از وفور اصطلاحات غیرفارسی در این مجموعه برخواهند آشفت. باید اعلام

www.ketab.ir

کنم که تلاش ما، عامدانه، حفظ هویت زبان تخصصی متون مرتبط با نظریه و نقد سینمایی بوده است و نه فارسی‌سازی‌های بی‌موردی که نه‌تنها واژه‌های مورد بحث را از معنای حقیقی‌شان در آن گفتمان‌های خاص تهی می‌کنند، بلکه عملاً خواننده را با متنی ناخوانا و دیریاب مواجه می‌سازند که در نهایت ای‌بسا با خود بگوید: «ای‌کاش متن اصلی را خوانده بودم، نه این ترجمهٔ غیرقابل‌فهم را!»

و نکتهٔ آخر: دلیلِ اصلیِ ما در جداکردنِ بخش‌های مختلفِ کتابِ اصلی در قالب دو جلد، آن بوده است که اولاً هر جلد به خودیِ خود می‌تواند هویت کاملاً مستقلی داشته باشد. مخاطب این کتاب تنها دانشجویان سینما نیستند که خود را موظف به داشتن کتاب را داشته باشند؛ بسیاری از خوانندگان با زمینه‌های تخصصی دیگر نیز می‌توانند از هرکدام از مجلدات، به فراخور نیاز خویش، بهره‌مند شوند. دلیل دیگر نیز حجم زیادِ کتابِ اصلی بود که در ترجمه بیشتر هم می‌شد، و احتمالاً امکانِ دسترسی به این کتاب را برای خیلی‌ها دشوارتر می‌ساخت.

بابک تبرایی، بهار ۱۳۹۵

www.ketab.ir

مقدمه[1]

لی‌ئو برادی و مارشال کوئن
ترجمهٔ بابک تبزایی

طی سی‌وپنج سالی که از انتشار ویراست نخست این مجموعه در ۱۹۷۴ می‌گذرد — چه رسد به صد و اندی سالی که از نمایش نخستین فیلم‌ها گذشته است — مطالعهٔ دانشگاهیِ سینما تحولات زیادی یافته، و نقد روزنامه‌نگارانه و عامه‌پسند فیلم‌ها نیز شدیداً دستخوش تغییر شده است. وجود این، بسیاری از مسائلی که ذهن نویسندگان را از همان آغاز پیدایی نظریه و نقد فیلم به خود مشغول کرده و برانگیخته است. کماکان نسل‌های بعدی را هم به خود می‌سازد: آیا جهانِ فیلم‌شده رئالیستی است یا مصنوعی؟ آیا سینما یک زبان است؟ جهانِ سینمایی به بهترین شکل در سکوت بیان می‌شود یا در صدا؟ از خلال داستان‌هایی که ممکن است از دیگر هنرها منشأ گرفته باشند یا از خلال داستان‌هایی که تنها بر بستر سینما می‌توانند گفته شوند؟

بسیاری از این پرسش‌ها ابتدا در زبان نقادانه‌ای قالب‌بندی می‌شدند که رام‌دار روش‌ها و اصطلاحات رشته‌هایی از علوم انسانی مانند نقد ادبی، تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی بود. اما از همان اوایل، نظریه‌پردازان بر ضرورتِ درکِ درستِ آنچه در سینما، در قیاس با سایر هنرها، متفاوت و حتی منحصربه‌فرد بود تأکید داشتند:

---

1. Preface

www.ketab.ir

ویژگی‌های فرمال سینما، نیازش به سرمایه‌گذاری مالیِ زیاد، و ارتباطش با تودهٔ مخاطبان. در پرتوِ هم مقوله‌های ادامه‌دار و هم ایده‌های تحول‌یافته، کمابیش می‌توانیم تاریخ نظریهٔ فیلم را به سه بخشِ تاحدی هم‌پوشاننده تقسیم کنیم: نخست، نظریهٔ فرمالیستی بود که عموماً با عصر صامت تقارن داشت. از اوایل دههٔ ۱۹۲۰ تا اواسط دههٔ ۱۹۳۰ نظریه‌پردازانی چون وی. آی. پودوفکین، رودولف آرنهایم و سرگی آیزنشتاین کوشیدند ثابت کنند سینما نه‌فقط ضبط بی‌واسطهٔ طبیعت، که به‌نوع یک هنر است. سپس ظهور صدای هم‌زمان واکنشی رئالیستی را به استدلال فرمالیستی در پی داشت. زیگفرید کراکائر و آندره بازن از جمله کسانی بودند که اعتقاد داشتند سینما هنری در برابرِ طبیعت نیست، بلکه هنرِ طبیعت است.

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، این مرحلهٔ کلاسیکِ نظریهٔ فیلم از سوی نویسندگانی به چالش کشیده شد که هم متأثر از شرایط تاریخی (جنگ ویتنام، شورش‌های دانشجویی در فرانسه و آمریکا) بودند و هم متأثر از پیشرفت‌های جدید در مفهوم دانشگاهیِ «دانش». آن شیوه‌ای که در ادبیات و علوم اجتماعی تعریف می‌شد. درست در همان زمانی که مطالعات سینمایی در حال یافتن جایگاهِ دانشگاهیِ مجزای خودش از گروه‌های ادبیات و هنر دانشگاه‌ها بود که تا پیش از آن میزبانان عمده‌اش بودند، این نویسندگان جوان را زیر سؤال بردند که مطابق آن نظریهٔ فیلمِ کلاسیک اصطلاحاتی چون هنر، طبیعت، جامعه، واقعیت، توهم، خود، اجرا، اثر، مؤلف و هنرمند را به‌کار برده بود. و در همین جریان هم مدعیِ برملاسازیِ پندارهای پنهانی دربارهٔ نژاد، طبقه، جنسیت و... زبان شدند که با تحلیل فیلم به بهترین نحو می‌شد به آنها پرداخت.

به‌ویژه از اوایل دههٔ ۱۹۷۰ انفجاری از رویکردهای تفسیریِ جدید به گسترهٔ وسیعی از رشته‌ها سرچشمه می‌گرفتند تأثیر عظیمی بر مطالعات علوم انسانی به‌طور کلی و ــ تا حدی به‌خاطر نوپابودنِ این حوزه ــ مطالعات سینمایی به‌طور خاص گذاشت. یک مایهٔ الهام قدرتمند اولیه زبان‌شناسی بود. نظریه‌پردازان و منتقدان فیلم در این حوزه، با بهره‌گیری از آثار سی. اس. پی‌یرس، فردینان دو سوسور، رومن یاکوبسن، لویی یِلمسلِف، و نوآم چامسکی ساختارهای معنایی را

بررسی کردند که اجازهٔ پیدایی همه‌گونه از ارتباطات را به‌دست می‌داد. حالا دیگر ملاحظهٔ فرمالِ معنای فیلم‌های خاص، یا سرشتِ ویژهٔ سینما در میان هنرها، پرسشی کم‌اهمیت‌تر از جایگاهِ سینما در نظام‌های عمومی‌ترِ ارتباطی و معنایی تلقی می‌شد.

در این دورهٔ پربار و پرشور ــ که شاید از نظر بررسی‌های سینمایی جدید غنی‌ترین دوره از زمان اختراع خودِ این رسانه بوده باشد ــ برجسته‌ترین مسیرهای تفسیر نخست از مدل‌های زبان‌شناسانه و ساختارگرایانه‌ای پیروی کردند که از سرده‌شناسیِ ساختارگرای کلود لوی‌استروس و همچنین تاریخ فرهنگیِ افسون‌زدایی‌شده رولان بارت و میشل فوکو منشأ گرفته بودند و غالباً با تحلیل‌های تاریخی مارکسیستی و روان‌کاوانهٔ فرویدی هم تقویت می‌شدند. کمی بعد نوبتِ نفوذِ دیدگاهِ بازنگری‌شدهٔ ژاک لکان شد بر فروید (که پذیرای مقوله‌های زبان‌شناختی هم بود)، بازپرسیِ سیستیِ ساختارهای قدرت در حوزهٔ تصویر (که در آن مارکس و فروید غالباً به هم می‌پیوستند) و دیدگاه‌های شالوده‌شکنانهٔ ژاک دریدا (که در آن تلاش‌ها برای سوراخ کردنِ سطحِ متن و کشف «تضادها»ی آن اغلب با استفاده از ابزارهای مارکسیستی و روان‌کاوانه انجام می‌شد).

هیچ‌یک از این رویکردهای جدید بی‌مناقشه نبوده و با اعتبارِ وجودی‌شان را بدون انواعِ مخالفت به‌دست نیاورده است. هریک از آنها به نوبهٔ خود در مقوله‌های کلاسیکی از نظریهٔ فیلم نظیر ارتباط سینما و واقعیت و چگونه زبان دانسته‌شدن (یا نشدنِ) سینما سهم داشته‌اند. به‌علاوه، آنها ملاحظات تازه‌ای را نیز پیش روی ما قرار داده‌اند؛ مانند اینکه فیلم‌ها چگونه ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های اجتماعیِ زیرینِ فرهنگ‌های تولیدکننده‌شان را نمود می‌دهند، چگونه باورهای مخاطبان را شکل می‌دهند، و چگونه امیال مخاطبان را پرورش یا مورد سوءاستفاده قرار می‌دهند و یا می‌کوشند که آنها را ارضا کنند.

در دههٔ ۱۹۹۰ و آغاز قرن بیست‌ویکم، مطالعات سینمایی با تثبیتِ کلیات و مفروضاتِ لازم برای درکِ فیلم، کماکان دغدغه‌های اولیه‌اش را حفظ کرده است. اما از میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰، ما به یک دورهٔ چهارمِ التقاطی نیز پا گذاشته‌ایم. یک جنبهٔ مهمِ

این مرحلهٔ جدید گرایش به تلفیقِ بینش‌های وام‌دارِ تاریخ، روان‌شناسی و زبان‌شناسی با چشم‌اندازهای وسیع‌ترِ مناسب برای درکِ فیلم‌ها به‌طور جداگانه و سینما به‌طور کلی‌ست. این رویکردها گاهی از فمینیسم، نئوفرمالیسم، روان‌شناسیِ شناختی، فلسفهٔ تحلیلی، یا پدیدارشناسی مایه می‌گیرند و ممکن است فعالیتِ شکل‌دهندهٔ مخاطب در ساختِ معنای فیلم‌ها را مورد بررسی قرار دهند (که مخالفِ جایگاهِ منفعلانه‌ای‌ست که اغلب در رویکردهای قبلی برای مخاطب در نظر گرفته می‌شد)؛ یا آنکه ممکن است بر مقاومتِ اجراگر، به‌ویژه ستاره، در برابر معنای تحمیل‌شده از جانب روایت فیلم، توانائی فیلم‌ساز مستقل برای ساختِ یک بیانیهٔ شخصی به‌رغمِ الزاماتِ ظاهراً تمامیت‌گرایانهٔ رسانهٔ سینما، و شبکهٔ تصمیم‌گیری‌های اقتصادی، سیاسی و هنری‌ای تأکید کنند که تولید فیلم را میسر می‌کند. به منظور ثبت این عرصه‌های اساسیِ کار نظری و انتقادی، ما بخشِ پایانیِ قبلی‌مان، «روان‌شناسی، ایدئولوژی، و تکنولوژی» را به دو بخش گسترش داده‌ایم: «تماشاگر و مخاطب» و «دیجیتالی‌شدن و جهانی‌شدن».

بررسیِ نحوهٔ استفاده از ویراستِ قبلی نظریه و نقد فیلم در محیط‌های درسی نشان داد ضمن توجهی دقیق به مسیرهای جدیدی که به‌خاطر اراده به فراتررفتن از مرزهای متعارف باز شده‌اند، کلاس‌ها اغلب حول تعاملی بین پاسخ‌های کلاسیک و معاصر به مسائل اساسی سامان می‌شوند. پس از آنکه به ما ثابت شد این مرحلهٔ جدید پیشاپیش توانایی خاتمه‌اش برای آشکارکردنِ جنبه‌های مهمی از سینما را نشان داده است، تصمیم گرفتیم ساختارِ تاریخ‌محورِ این مجموعه را به‌مثابهٔ چشم‌انداز وسیعی از تاریخِ اندیشیدن دربارهٔ سینما طی قرن گذشته حفظ کنیم. بنابراین، در بازنگری، تعداد زیادی از آثار «کلاسیک» را نگه داشتیم که مسیر برخی از حتی پیشرفته‌ترین نظریه‌ها و انتقادهای اخیر را هموار کرده‌اند. تأکید بر روی نظریه‌پردازان مهمی مانند سرگئی آیزنشتاین، آندره بازن و کریستین متز کماکان پابرجاست. در عین حال، کوشیده‌ایم مسیرهای جدید پراهمیتی را که نظریهٔ فیلم طی حدود سی سال گذشته پیموده است، نیز ترسیم کنیم. در فرآیند فضاسازی برای مقاله‌های جدید، متأسفانه ناگزیر بودیم تعدادی از

www.ketab.ir

مقالات قدیمی را ــ که دوست‌شان هم داشتیم ــ کنار بگذاریم تا مجموعه به‌لحاظ اندازه و نیز قیمت در حدی مهارپذیر باقی بماند. اما خوانندگان را تشویق می‌کنیم به دنبالِ اصلِ کتاب‌ها و مقالاتی هم بروند که این گزیده‌ها از آنها گرفته شده‌اند تا درک خود از ایده‌های مطرح‌شده در اینجا را غنی کنند.

با توجه به آنکه مشخص شده بسیاری از مسائل مربوط به سینما در ارتباطی تنگاتنگ و دائمی با هم هستند، تقسیم‌بندیِ ما از شبکهٔ پیچیدهٔ نظریهٔ فیلم به هشت قسمت اصلی، شاید بیش از هرچیز نشان‌دهندهٔ یک تأکید کلی باشد تا یک استدلال اختصاصی. بخش‌های جدیدِ هفتم و هشتم به‌طرزی آشکار پرچم‌دارِ رویکردهای مهم - نامی هستند: اینکه سینما چگونه دیدگاه‌های فرهنگی را شکل یا بازتاب می‌دهد، روال‌های مسلطِ اندیشهٔ فرهنگی را چگونه طرد یا تحکیم می‌کند و چگونه نیازها، رسانه‌های زمان را برانگیخته یا بازداری می‌کند؛ چالش دیجیتالی‌شدن و فرم‌های جدیدِ رسانه‌ها؛ و برداشت‌های متغیر از آنچه در عصر جهانی‌شدن برسازندهٔ یک «سینمای ملی»ست.

اما این تأثیرِ اندیشهٔ جدید در همهٔ بخش‌ها قابل مشاهده است. هر مدرسی روش خود را برای سازماندهیِ این مقالات برای کلاس خواهد داشت، و هر خواننده‌ای ارتباط‌ها و انشعاب‌هایی را کشف خواهد کرد که از محدودهٔ یک بخش خاص فراتر می‌رود. برای اینکه این بازتاب‌ها با وضوح بیشتر به گوش برسند، نمایه‌ای از اسامی خاص در پایان آمده است[...] همچنین در این ویراست پیشانی‌نوشتی بر هر مقاله افزوده‌ایم که سیرِ زندگی‌نامه‌ای و انتقادیِ مؤلف را نشان می‌دهد.

مقالات جدیدی به بسیاری از بخش‌ها افزوده شده است. بخش نخست به مسائل اساسیِ «زبان سینما» می‌پردازد. بخش دوم رابطهٔ «سینما و واقعیت» را بررسی می‌کند. بخش سوم بر «رسانهٔ سینما: تصویر و صدا» متمرکز است. تأکیدِ بخش چهارم بر ارتباطات بین سینما و دیگر هنرها، به‌ویژه به‌واسطهٔ مقوله‌های اقتباس و روایت‌گویی است. بررسیِ «هنرمندِ سینما» بخش پنجم را تشکیل می‌دهد. مقوله‌های مرتبط با «ژانرهای سینمایی» در بخش ششم مورد توجه قرار گرفته‌اند؛

www.ketab.ir

تمرکز ویژهٔ این بخش بر ژانرهای وحشت و فیلم‌نوآر است که کماکان مورد توجه بسیارِ نظریه‌پردازها و منتقدان (و همچنین مخاطبان) هستند. هر بخش با مقالهٔ کوتاهی آغاز می‌شود که استدلال‌های مؤلفان گوناگون را بررسی و رویکردهای آنها را با رویکرد مؤلفانی که نظرات‌شان در جای دیگری آمده است، مقایسه می‌کند.

بسیار سپاس‌گزاریم از تمامی دوستان و همکارانی که پیشنهادها و انتقادهاشان در شکل‌دهیِ این ویراستِ جدید کمک‌مان کرد، و نیز از آن دسته مدرسان سینما که وقت گذاشتند و آن‌چنان مفید و جزءپردازانه به پرسش‌نامه‌های آکسفورد دربارهٔ استفاده‌شان از ویراست ششم پاسخ دادند. همچنین قدردانِ آمرانث بورسوک هستیم که پیشانی نوشت‌ها و نیز نمایهٔ ویراستِ حاضر را تدارک دید.

لس‌آنجلس، مِی ۲۰۰۸ ل. ب.
م. ک.

www.ketab.ir